

FONDAZIONE ROBERTO MUROLO  
QUADERNI DEL CENTRO STUDI CANZONE NAPOLETANA

1

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

Copyright © 2011 Lim Editrice srl  
Copertina: Ugo Giani

È vietata la riproduzione, anche parziale a uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

Stampato in Italia – Printed in Italy

ISBN 978-88-7096-661-9

# LA CANZONE NAPOLETANA

LE MUSICHE E I LORO CONTESTI

Atti del Convegno

Napoli, casa Murolo-Palazzo Maddaloni, 4-5 giugno 2010

a cura di

Enrico Careri e Anita Pesce

## INDICE

- 7 Enrico Careri  
*Introduzione*
- 9 Massimo Privitera  
*«Ogne canzona tene 'o riturnello». Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*
- 35 Giorgio Ruberti  
*Canzoni all'Opera: melodramma e musica napoletana tra Otto e Novecento*
- 53 Antonio Rostagno  
*Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento.  
Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento*
- 73 Gianfranco Plenizio  
*La forma nella canzone napoletana dell'Ottocento*
- 85 Franco Fabbri  
*La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music':  
da Donizetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley*
- 97 Giovanni Vacca  
*Vedi Napoli e poi ascolta: la letteratura sulla canzone napoletana*
- 107 Francesco Giannattasio  
*Per un rilancio degli studi sulla canzone napoletana*
- 113 Bibliografia sulla canzone napoletana  
*a cura di Giorgio Ruberti*

«OGNE CANZONA TENE 'O RITURNELLO». RIFLESSIONI SU COME  
SONO FATTE LE CANZONI NAPOLETANE

1. Premessa

Gli studi sulla canzone napoletana sono alquanto variegati, sia nella qualità sia nello stile: si va dal saggio erudito alla prosa d'arte, dalla memorialistica alla cronaca giornalistica, etc. Tuttavia sono accomunati dal fatto che prestano grande attenzione alla poesia e all'aneddotica, mentre ben poca ne riservano alla musica. Non che questa non fosse (o non sia) ritenuta importante. Achille de Lauzières, protagonista di quella che Marc Monnier [1860, pp. 242 sgg.] chiamava la *chanson patricienne*, riconosceva un valore musicale autonomo alle canzoni: «queste stupende canzoni napoletane — scriveva nel 1882 — devono essere proprio belle e coinvolgenti in quanto melodie, giacché sono apprezzate anche da coloro che, non comprendendo il dialetto della città delle sirene, non possono afferrare il senso delle parole» [Cottrau 2010, pp. 142-143]. E fin dai primi scritti ottocenteschi non è mancato qualche timido spunto analitico. Già nel 1836 Giustino Quadrari, in un articolo intitolato *Delle arie nazionali dei differenti popoli* («Poliorama Pittoresco», a. I, 1836-1837, pp. 30-31) affermava che

il carattere della musica del regno riunito, ma più de' Napoletani è quasi sempre melanconico, ed abbonda di cantilene in tuoni minori, reliquie forse delle greche antiche ispirazioni, o de' mali che sì lungamente pesarono sul regno. La *tarantella* stessa, ballo pieno di vivacità e di sentimento, è in *la terza minore* [Privitera 2010].

Oltre quarant'anni dopo gli farà eco Edoardo Cerillo, nella sua biografia di Guillaume Cottrau (1881):

La musica di queste canzoni, ora malinconica, ora giuliva, il più delle volte è in tono *minore*: vi si ammira molta semplicità e tenerezza [...]. È da osservarsi inoltre come non meno di cinque ariette cominciano, sia in maggiore, sia in minore, con questo tema [viene riportato un frammento melodico ascendente: Re Sol La Si Do Re], e sono *Fenesta vascia*, *T'aje fatta na gonnella*, *Antonià*, *Mme donaste nu milo muzzecato*, *S'è aperta na cantina*, *Fenesta ca lucive e mmo non luce*. E tutte poi hanno grandissima affinità fra loro [Cottrau 2010, pp. 212-213].

Ma questi fugaci spunti sono rimasti senza sviluppo, poiché, in genere, gli studiosi di canzone napoletana hanno avuto scarse competenze musicali, e si sono per-

lo più limitati a riprodurre pagine da spartiti d'epoca più come illustrazioni che come documenti — alla stregua di quadri, foto, manifesti, etc. E per converso è sorprendente notare come persino l'aureo libretto di Roberto De Simone [1994], che tanto ha insegnato sulla canzone napoletana, nulla dica su singoli pezzi di musica.

Per fortuna negli ultimi anni il panorama è cambiato. In questo stesso volume Giovanni Vacca fornisce una rassegna critica della bibliografia, perciò mi limito a ricordare solo alcuni lavori fra i più recenti:<sup>1</sup> una pregevole tesi di Laura Calella [2003], che essendo inedita è immeritatamente poco nota; vari saggi contenuti negli *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò [Careri-Scialò 2008]; nonché *Lo core sperduto* di Gianfranco Plenizio [2009]. Ci sono poi due tesi di dottorato su Guillaume Cottrau e la prima stagione della canzone napoletana, che entrano nel merito della musica: una di Massimo Distilo [2009-2010], da poco completata, e una di Raffaele Di Mauro, in corso presso l'Università di Roma Tor Vergata.

Il mio intervento si inserisce in questa nuova corrente, e presenta alla discussione alcuni spunti analitici — conscio della difficoltà e della delicatezza della cosa derivante dallo statuto complesso della canzone napoletana, che richiede competenze diverse difficilmente riunite in un solo studioso. Cinquant'anni fa Adorno evidenziava questa complessità scrivendo che le canzoni napoletane «tengono originalmente la via di mezzo tra la lirica d'arte e la canzonetta: esse hanno avuto la loro apoteosi nei dischi di Caruso come nel romanzo di Proust» [Adorno 1971, p. 201].<sup>2</sup> Oggi possiamo rimodulare questa osservazione dicendo che nella canzone napoletana convergono almeno quattro prassi musicali diverse: l'opera, la romanza da salotto, la musica folklorica, la popular music. Ognuna di esse porta evidentemente con sé il proprio carico di complessità.

## 2. Definizioni

2.1. Vorrei adesso precisare cosa intendo quando parlo di canzone napoletana. Come ha mostrato Pasquale Scialò [1998, 2008], esistono diverse opinioni su quali siano i suoi confini. Per l'epoca cosiddetta 'classica' (quella di Di Giacomo e soci) non ci sono dubbi;<sup>3</sup> ma se già si parla dei Cottrau cominciano i distinguo, e sulla musica degli ultimi quaranta/cinquant'anni il dibattito è accesissimo.

C'è poi chi fa coincidere *canzone* napoletana e *musica* napoletana, come De Simone [1994, p. 40] che trova nei secoli sostanziale continuità di stile esecutivo, dalle villanelle del Cinquecento a oggi. Salvatore Palomba è tornato di recente su questa idea [Palomba 2001, p. 14]:

Fra un'antica villanella di Velaridiniello e una canzone di Pino Daniele passano più di quattrocento anni. Eppure se provate a canticchiare o ad accennare al pianoforte [...] qualche frase di *Bocacchia de no pierzeco apreturo* (1537) e poi di seguito qualcuna di *Na-*

1. Per una rassegna degli studi, cfr. anche Distilo 2010.

2. Ringrazio Mario Rubino per avermi evidenziato il punto di vista di Adorno.

3. Per Sebastiano Di Massa, autore di uno dei migliori studi sulla canzone napoletana, il periodo 'classico' va dal 1880 al 1912 [Di Massa 1961, p. 4].

*pule è* (1977), vi accorgete che hanno la stessa matrice, che sono figlie della stessa madre. C'è un'atmosfera musicale che le accomuna: sono, insomma, entrambe «canzoni napoletane».

Considero Salvatore Palomba uno studioso autorevole, perciò andrò a verificare quanto dice; anche perché così potrò chiarire il mio punto di vista. Qui di seguito vedete la parte di canto di *Boccuccia d'uno persic'aperturo*.

8 **B** *Boccuccia d'uno persic'aperturo Muffillo*

*d'una sicca lattaruola: S'io l'haggio suola D'etro de s'uorto Nce*

*resta muorto Nce resta muorto Se tutte ste cerasa 'no te furo.*

Figura 1: Anonimo, *Boccuccia d'uno persic'aperturo* (da *Canzone villanesche alla napoletana*, 1537)

La prima frase ha costruzione sapiente: una discesa di terze (Sol Mi, Fa Re, Mi Do, Re Si...) afferma la quinta centrale del modo (Do-Sol: ionio plagale); e, per introdurre varietà, dopo un paio di *tactus* il metro viene presto dimezzato dalle *note negre*. Dopo il ritornello ritroviamo le terze discendenti, questa volta con sincopi e passi a gradi congiunti. Per chiudere viene ripreso, variato, l'incipit (Sol Mi, Fa Re, Mi Do).

Vediamo adesso *Napule è* (es. 1). Per agevolare il confronto ho trasportato il pezzo di Daniele nello stesso tono di *Boccuccia* e ho unificato la fluttuazione prosodica.



sono entrambi napoletani, ma perché sono entrambi canzoni. Con ciò non voglio dire che non serva il confronto con musiche antiche. Serve, e infatti lo farò anch'io: ma non per scoprire una perenne quanto indimostrabile napoletanità, bensì per confrontare canzoni. Dunque, evitando dubbie proiezioni temporali, in questa sede intendo come canzone napoletana un fenomeno che dura quasi un secolo e mezzo: comincia ai primi dell'Ottocento, e finisce con gli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, senza conoscere interruzioni ma solo mutazioni.

2.2. Devo adesso definire cosa intendo quando dico *canzone*; cioè quale testo scelgo come oggetto di analisi (ed ovviamente con *testo* non intendo qui le parole, bensì un'unità musico-testuale organica, autonoma e riconoscibile). Lo statuto storico della canzone napoletana rende difficile tale definizione. Vediamo perché.

Da un lato è certamente vero che la canzone napoletana si è espressa con spartiti, completi di melodia e di accompagnamento. Perciò è del tutto legittimo analizzare la canzone attraverso i suoi spartiti, come fa Plenizio [2009] che ha studiato le produzioni di Tosti, Denza, Costa, De Leva, ed altri compositori di formazione conservatoriale. Tuttavia la canzone napoletana non si limita ai suoi spartiti. Si pensi ai tantissimi fogli volanti con la sola linea melodica (i cosiddetti mandolini [Viscardi 2005, p. 11 sgg.]), che presuppongono un accompagnamento estemporaneo, non scritto. E ad un certo punto anche gli editori napoletani hanno adottato la forma del *fake book*, cioè la melodia accompagnata solo da cifrature degli accordi e talvolta da qualche cenno stenografico di accompagnamento.

Per contro non si può dimenticare che la circolazione della canzone napoletana è stata soprattutto orale, cioè tramite i dischi; su una base però diversa da quella di altri repertori importanti. Ad esempio, per i Beatles sono i dischi a dover essere considerati testi, poiché gli spartiti sono stati creati a posteriori, e mai dagli autori (e infatti Franco Fabbri [2008] utilizza le registrazioni nelle sue analisi); i dischi, invece, sono stati curati in prima persona dai Beatles stessi e dal loro produttore, George Martin, fin nei minimi dettagli. Poche volte invece le canzoni napoletane sono diventate famose nelle incisioni dei loro compositori: Modugno, Peppino Di Capri, Carosone — cioè soprattutto nel secondo dopoguerra.

Per decidere allora cosa sia da scegliere come *testo*, riflettiamo sui parametri che costituiscono una canzone. C'è la poesia, con le sue convenzioni metriche e rime. C'è la melodia, con i suoi fraseggi e i suoi profili. C'è l'armonia, con le sue regole di concatenazione e le sue formule di accompagnamento. C'è lo stile degli interpreti. E c'è la pratica di ascolto, diversa da quella di altre musiche. Ora, questi parametri, benché tutti significativi, non hanno la stessa rilevanza. Il testo, ad esempio, è indubbiamente importantissimo, anche perché portatore della napoletanità; ma, almeno in seconda battuta, può non esser essenziale. Si pensi alle canzoni eseguite solo da strumenti: chi le ascolta può benissimo non ricordare (o addirittura non conoscere) le parole, ma gode lo stesso della canzone. Ad evocare la napoletanità può bastare il titolo (e questo ci ricorda come anche il titolo sia un parametro importante). Parafrasando ciò che ha scritto Roland Barthes [1979] per gli incipit



delle arie d'opera, si può dire che un titolo di canzone è una *figura*: cioè un veicolo concentrato di affetti. Si sa del resto che un buon titolo è importantissimo per la riuscita non solo di una canzone, ma anche di un libro o di un film.

Prendiamo poi l'armonia: benché importantissima, è particolarmente soggetta ad usura. Da un'interpretazione all'altra le armonie cambiano, perché il gusto armonico muta velocemente. Me ne sono convinto anche con l'esperienza di interprete: quando mi interesso ad una canzone, volendola fare mia, ne cerco lo spartito, e se non lo trovo mi rifaccio ad una registrazione; quindi comincio a lavorarci sopra. Se la canzone ha più di quaranta/cinquant'anni, quasi sempre rimango insoddisfatto dall'armonia. Del resto, negli ultimi decenni lo standard tecnico della popular music ha conosciuto un formidabile rafforzamento, soprattutto nella consapevolezza armonica, perché sono cadute le barriere fra generi. I musicisti popular oggi conoscono l'armonia jazz, e decisiva è stata l'affermazione internazionale della bossa nova, con le sue armonie sofisticate. Insomma, oggi si armonizza in modo più ricercato anche di pochi decenni fa.

La melodia invece è la più resistente, perché più polisemica. Possiede in sé, virtualmente, anche l'armonia, ed è il principale agente di costruzione della forma. Inoltre gli ascoltatori si appropriano di una canzone ricantandone la melodia — magari male, magari distrattamente, ma cantando.<sup>5</sup> Perciò entrerà anch'io nelle canzoni napoletane dalla porta della melodia, confortato dal fatto che su di essa si basano molti altri analisti: da Middleton [1990], agli studiosi di forma delle arie d'opera [Kerman 1982, Huebner 1992, Pagannone 1996 e 1997]. Ma voglio sgombrare il campo da polemiche verso altri approcci: semplicemente, fra le possibili vie d'accesso alla canzone, la melodia mi sembra, in questo contesto, la più produttiva e allo stesso tempo la più agile.

Dovrei poi dire qualcosa sulla terminologia, perché gli utensili analitici che userò non sono consueti per la canzone napoletana. Ma non voglio esagerare nelle premesse; perciò, invece di mostrarli tutti in una volta, li andrò presentando e discutendo man mano che dovrò farne uso, dimostrandone la congruenza e l'efficacia.

Nel mio discorso esaminerò tre temi principali: la forma, il melos, il metro.

### 3. Forma

3.1. Comincio dalla forma, intesa non come *a priori*, ma come risultato di un processo dinamico. Come ha scritto Franco Fabbri [1996, p. 63], si tratta di «osservare le relazioni tra le varie parti di una canzone, e come le funzioni di queste relazioni possano contribuire a far scegliere una soluzione formale piuttosto che un'altra».

Partiamo da una melodia arcinota, *Fenesta che lucivi* (es. 3),<sup>6</sup> sulla quale Raffaele Di Mauro ha scritto un prezioso contributo [Di Mauro 2008], a sua volta glossato

5. Su questo aspetto rimando all'ancora fondamentale saggio di Gino Stefani [1985].

6. Il titolo di questo pezzo compare, nelle varie stampe, sotto diverse forme. Qui ho preferito quella scelta da Guillaume Cottrau, il quale verosimilmente è colui che ha sistemato questo antico pezzo nella forma che conosciamo.

da Plenizio [2009]. Non importa, qui, se e quanto questa canzone sia di origine popolare; se sia antica di due o cinque secoli; se echeggi o no Rossini e Bellini. Per il nostro scopo basta sapere che, da quasi due secoli, occupa un posto di riguardo nel repertorio napoletano.



Esempio 3: *Fenesta che lucivi* (adattamento da: Guillaume Cottrau, *Passatempi musicali*, edizione 1847/48 a cura di Teodoro Cottrau)

La musica è, molto evidentemente, articolata in due sezioni di quattro battute ciascuna, entrambe ripetute: la prima sezione cambia le parole, la seconda no. Perciò la forma musicale è rappresentabile con lo schema AA//BB, molto diffuso e molto antico. Nel rinascimento e nel Barocco lo si chiamava *aria*, e dominava nelle forme di danza, colte e popolari. Eccone un esempio dalla *Selva di varia ricreatione* di Orazio Vecchi (1597).

Figura 2: Orazio Vecchi, *So ben mi c'ha bon tempo*  
(da *Selva di varia ricreatione*, 1590)

L'antichità 'popolare' di questa forma, che chiamerò *forma di aria*, è esemplificata molto bene in *Michelemmà* (figura 3):



In *Michelemmà* ogni stanza è composta da un solo endecasillabo, *a maiore*: il primo emistichio «È nata mmiezo mare» (che è un settenario), è intonato nella prima parte con l'aggiunta del refrain «Michelemmà, Michelemmà» (due quinari tronchi); il secondo emistichio «oje na scarola» (un quinario che, ripetuto, diventa quinario doppio), è intonato nella seconda parte. Sia la musica della prima parte, sia la musica della seconda durano otto battute ciascuna.

Un compositore sgamato come Enrico De Leva ricorre a questa *forma di aria* (sia pure con qualche variante) in *'E spingole frangese* (1888), cioè quando deve ricreare una supposta canzone popolare. Lo stesso farà Salvatore Gambardella con lo spirito di filastrocca di *Comme facette mammeta* (parole di Giuseppe Capaldo, 1906).

Ora, la *forma di aria* è così usata e diffusa perché mette in gioco, con semplicità ed efficacia, le tre strategie costruttive di cui parla Iain Bent [Bent-Drabkin 1990]: ripetere, variare, contrastare. Si ripete riproponendo la stessa melodia, si varia cambiando le parole, si contrasta opponendo un B ad un A.

La dialettica fra una parte A e una parte B ha valore archetipico, ed è stata esposta da Dante, nel *De vulgari eloquentia* (II, ix-x), in un famosissimo passo che parla di musica, e che riporto perché la sua discussione ci tornerà molto utile:

ix. La canzone è un'unione organica di stanze [...] la stanza è un assieme organico di versi e sillabe, subordinato a una melodia ben determinata e a una definita disposizione.

x. [...] ogni stanza è armonicamente formata per ricevere una data melodia. Ma quanto alle forme che assumono è evidente che le stanze si differenziano.

[1] C'è infatti un tipo di stanza che è compresa sotto una sola melodia la quale procede continua sino alla fine, cioè senza ripetizione di alcuna frase musicale e senza diesis — e definiamo *diesis* il passaggio che conduce da una melodia all'altra [...].

[2] Altre invece comportano la diesis: e non si può avere diesis, nel senso che diamo al termine, se non si verifica la ripetizione di una stessa melodia, o prima della diesis, o dopo, o in entrambe le parti.

[2.1] Se la ripetizione si verifica prima della diesis, diciamo che la stanza ha dei *piedi*; ed è buona regola che ne abbia due [...].

[2.2] Se la ripetizione avviene dopo la diesis, allora diciamo che la stanza ha delle *volte*.

[2.3] Se manca la ripetizione prima della diesis, parliamo di stanza con la *fronte*.

[2.4] Se manca dopo la diesis, diciamo che la stanza ha la *simma*, o *coda* [Dante online].

Userò come filo d'Arianna la morfologia dantesca. Ma non intendo dedurne un prontuario di schemi belli e fatti; preferisco attingervi man mano che il discorso lo richiederà.

3.2. Intanto consideriamo il trattamento della frase A, cioè i due piedi. Naturalmente esistono canzoni con la fronte, cioè con un piede solo. Ma i due piedi sono quasi una costante, perché funzionano benissimo: presentano agli ascoltatori un'idea nuova, e poi la fanno riascoltare in modo che si fissi nella memoria; ma per evitare l'usura s'introduce un altro testo. Così si crea soddisfazione ed attesa: *soddisfazione* perché, ripetendo, l'ascoltatore ha un punto di riferimento per orientarsi nel nuovo mondo sonoro; *attesa* perché dopo la seconda ripetizione ci si aspetta qualcosa di nuovo — che puntualmente verrà, con B.

Nell'Ottocento molti scrittori napoletani si compiacevano di vedere nei costumi quotidiani della loro Napoli resti viventi di remoti costumi greco-romani («Oh sublime quadro nazionale, sei tu forse l'immagine dei pubblici antichi pranzi spartani [...], [dei] primitivi costumi della vecchia Paleopoli; una vita scorsa nell'abbondanza e nella frugalità senza le cure dei pregiudizi della voluta civiltà moderna?» [Bidera 1844, I, pp. 62-63]). Se volessimo imitarli potremmo dire che i due piedi delle canzoni napoletane derivano dall'antico distico elegiaco, o che la *forma di aria* deriva dalla sequenza greca antica *strofe antistrofe epodo*. Più realisticamente si può dire che tanto le forme antiche quante le moderne, elaborate in epoche diverse da popoli diversi, rispondono ad una medesima strategia, che ha origine nella danza e nell'espressione olistica.

Ma torniamo a *Fenesta che lucivi*. Raffaele Di Mauro [2008] ha notato che ognuna delle due frasi A e B a sua volta è divisa in due semifrasì che intonano, ciascuna, un endecasillabo; e poiché le seconde semifrasì delle due parti sono alquanto somiglianti, ne deriverebbe uno schema ab ab cb<sub>1</sub> cb<sub>1</sub>. Confrontando le frasi b e b<sub>1</sub> si notano certo analogie, soprattutto a livello metrico; il materiale melodico però non è lo stesso, per cui dubito che davvero si possa parlare di b e b<sub>1</sub> e non piuttosto di b e d. In ogni caso, è vero che le terminazioni di b e b<sub>1</sub> (o d) sono le stesse. Così alle rime poetiche corrispondono le rime musicali.

Rime poetiche		Rime musicali
a	<i>Fenesta ca lucive e mo non luci</i>	a
b	<i>Sign'è ca Nenna mia stace ammalata.</i>	b
a	<i>S'affaccia la sorella e me lo dice</i>	a
b	<i>Nennella toja è morta e s'è atterrata.</i>	b
c	<i>Chiagneva sempre ca durmeva sola</i>	c
b (d)	<i>Mo dorme co li muorte accompagnata.</i>	b (d)
c	<i>Chiagneva sempre ca dormeva sola</i>	c
b (d)	<i>Mo dorme co li muorte accompagnata</i>	b (d)

3.3. Poniamoci adesso un altro problema relativo ai due piedi. In *Fenesta che lucivi* la ripetizione è integrale: muta il testo ma la musica resta uguale. In altri casi invece anche la musica presenta qualche variazione. Possono essere minime, magari di natura gestuale, come in *Michelemmà* o in *Ricciolella* (v. esempio in appendice). O pos-

sono essere più consistenti, e allora sono alla fine della frase: è il caso di un'altra canzone simbolo, *Io te voglio bene assaje* (es. 4).

The image shows a musical score for the song 'Te voglio bene assaje'. It consists of five staves, each with a different label and annotations. Staff A is the first line, Staff A1 is the second, Staff Fp is the third, Staff B is the fourth, and Staff B1 is the fifth. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. Annotations include 'a', 'b', 'a1', 'x', 'x1', 'c', 'd', and 'd1' placed above specific notes or groups of notes. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams.

Esempio 4: *Te voglio bene assaje* (adattamento da: Guillaume Cottrau, *Passatempi musicali*, edizione 1847/48 a cura di Teodoro Cottrau)

Delle due semifrasì del primo piede (A), *a* e *b*, il secondo piede (A1) ripete esattamente *a*, ma varia *b*; variando, conserva la struttura metrica ma risolve su un grado diverso: *b* finiva su Fa, mentre *b1* finisce su Re.

Avere terminazioni diverse nei due piedi è cosa comunissima: Middleton le chiama aperte e chiuse. Anche i musicisti medievali le chiamavano così: «overt» e «clos». Ne riporto un esempio da una canzone villanesca alla napoletana di Giovan Nasco (1556) (es. 5), il cui testo vi dirà certamente qualcosa.

The image shows a musical score for the song 'Finestra bella' by Giovan Nasco. It consists of a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The music is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the staff: 'Fi - ne - stra bel - la, fi - ne - stra bel - la e pa - tro - na cru - de - le cru - de - le'. Above the staff, there are two annotations: '1 OVERT' and '2 CLOS', which indicate the structure of the phrase. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams.

Esempio 5: Giovan Nasco, *Finestra bella* (da *Primo libro di canzon villanesche*, 1556)

Qui l'apertura è sul secondo grado (siamo in ionio trasposto a Fa per bemolle), e la chiusura è sulla finalis. In *Io te voglio bene assaje*, invece, la strategia è diversa: il *b* del primo piede usa la stessa fine di *a* (Re Sib Fa); mentre *b1* cambia la fine della frase e si ferma su Re. Non saprei dire quale delle due sia aperta e quale chiusa. Sta di fatto che *b* rimane in tono di Sib, mentre *b1* modula a Re minore. E questo Re è veramente importante, perché è il centro della frase successiva — *x* + *x1*, una frase sulla quale tornerò fra poco. Per il momento però andiamo alla parte finale. La frase B viene ripetuta, e dunque ci troviamo davanti alle volte; ognuna delle volte è poi divisa in due semifrasì, *c* e *d*. La prima *d* finisce su Re (ecco che torna questo grado), la seconda *d*, leggermente diversa dalla prima, finisce invece su Sib: qui non ci sono

dubbi, la prima è *overt*, la seconda *clos*. E dunque lo schema *overt-clos* può trovarsi anche nelle volte.

Non posso soffermarmi ancora sulle varianti fra i piedi; ma voglio dare almeno un altro esempio, da *Era de maggio* (Di Giacomo-Costa, 1885) (v. es. 10). Di Giacomo ha fornito un testo esemplare, che da solo giustifica la sua fama di poeta per musica. In questo inno all'amore vero che il passare del tempo non intacca, è chiara la distinzione fra strofa e ritornello. La strofa presenta un nostalgico ricordo, e perciò adotta endecasillabi narrativi, raggruppati in due quartine, le quali si riecheggiano aprendo con lo stesso emistichio (*Era de maggio*). Ciascuna quartina poi è articolata in distici tramite le rime alternate (*AB AB, CD CD*). Nel ritornello si passa invece al ricordo vivo di persone vere che si parlano amorevolmente, e perciò troviamo ottonari lirici. La reciprocità dell'amore è espressa mirabilmente dalla distribuzione simmetrica delle quartine (lei parla nella prima, lui nella seconda), che pure, sempre grazie alle rime, sono articolate in distici:

Testo	Musica	
A	<i>a</i>	Era de maggio, e te cadeano 'nzino
B		a schiocche a schiocche li ccerase rosse...
A	<i>b</i>	Fresca era ll'aria, e tutto lu ciardino
B		addurava de rose a ciento passe.
C	<i>a</i>	Era de maggio — io, no, nun mme ne scordo —
D		na canzone cantàvemo a ddoie voce:
C	<i>b1</i>	cchiù tiempo passa e cchiù me n'allicordo,
D		fresca era ll'aria e la canzone doce.
e	<i>A</i>	E diceva: «Core, core!
f		core mio, luntano vaje;
e	<i>C</i>	tu mme lasse e io conto ll'ore,
f		chi sa quanno turnarraje!»
g	<i>A1</i>	Rispunnev'io: «Turnaraggio
h		quanno tornano li rose,
g	<i>C</i>	si stu sciore torna a maggio
x		pure a maggio io stongo ccà».

Davanti a questa struttura, nella strofa Costa ricorre ai consueti due piedi musicali: ogni quartina del testo corrisponde ad un piede della musica, che a sua volta è articolato in due semifrasi corrispondenti ad un distico: 20 battute il primo piede

(10+10), 23 il secondo (10+13). Tornerò più tardi sul profilo melodico; adesso vorrei solo farvi osservare che nei due piedi le frasi *a* sono identiche (fatta salva la prosodia), mentre nella ripetizione di *b*, oltre alla variante della seconda diminuita (segnalata da Plenizio), c'è terminazione diversa, con un'accensione lirica che per la prima volta tocca il Re acuto. Così l'ascoltatore è avvertito che il cuore sta per aprirsi.

3.4. Ma mettiamo da parte i piedi, e vediamo cosa succede dopo, perché è da qui che si sviluppa la forma. Abbiamo visto che nella *forma di aria* a due piedi seguono due volte (caso 2.2 di Dante). Però, finiti i piedi, la nuova frase B può non essere ripetuta, e allora ai due piedi segue la *sirma* o *coda* (caso 2.4 di Dante). Questa forma, AAB, era tipica delle canzoni dei Minnesänger, ed è nota fra i musicologi come *Barform* (forma nuda o semplice). Ma non è solo una costruzione medievale: era tipica della lirica greca arcaica, e rimane costante nel tempo, conoscendo un momento di gloria nell'opera italiana dell'Ottocento (si pensi a *La donna è mobile*, dal terzo atto del *Rigoletto* di Verdi). Anche Tosti vi ricorre, per scrivere *'A vucchella*. La ritroviamo pure nel ritornello di *Munasterio 'e Santa Chiara* (Michele Galdieri-Alberto Barberis, 1945):<sup>7</sup>

Strofa		
	A	Dimane?... Ma vurria partì stasera!
	B	Luntano no... nun ce resisto cchiù!
	C	Dice che c'è rimasto sulo 'o mare,
	B	ch'è 'o stesso 'e primma... chillu mare blù!
Ritornello		
	d	Munasterio 'e Santa Chiara...
	e	tengo 'o core scuro scuro...
piede	1a	ma peccché, peccché ogni sera
	a	penzo a Napule comm'era,
	x	penzo a Napule comm'è?!
	f	Funtanella 'e Capemonte...
	g	chistu core me se schianta
piede 2	h	quanno sento 'e di' d''a ggente

7. Anche qui nella strofa troviamo endecasillabi e nel ritornello ottonari; ma vale la pena ricordare che, come ha detto l'autore [Palomba-Fedele 2009, p. 429], le parole sono state composte sulla musica già fatta (e lo si vede da diversi aspetti, ad esempio i versi differenti della sirma). È un fatto estremamente interessante, che non abbiamo il tempo di approfondire: le strutture poetiche più tipiche si ipostatizzano al di là delle singole poesie, e diventano guida formale nella scrittura della musica.



	h	ca s'è fatto malamente,
	x	'stu paese... ma pecché?
	I	No... nun è overo! No... nun ce crero
sirma	L	E moro pe' 'sta smania 'e turnà a Napule...
	Y	Ma ch'aggia fa... mme fa paura 'e ce turnà!

Nel ritornello, il piede 1 ha 8 battute, con finale *overt*, e 8 anche il piede 2, con finale *dos*; la sirma 8 battute. Ecco dunque riattualizzata la *Barform*.

3.5. Torniamo adesso a *Io te voglio bene assaje* (es. 4). Avevamo visto che una frase interpolata fra i piedi e le volte (chiamiamola per il momento X) va a costituire una variante della *forma di aria*: AA//X//BB. X ha un'*allure* più nervosa della frase precedente, divisa com'è in due semifrasi che appaiono simili ma non sono ripetizioni. L'effetto è di comprimere il respiro ed accelerare il discorso, per poi tornare a distendersi nelle volte — cioè in un ritornello. Per questa frase, che è una specie di sirma intermedia, (e ridotta), userò il termine di *frase ponte* (Fp). Ce ne dà un affascinante esempio *O bene mio, fam'uno favore*, preso dalle canzoni villanesche di Adrian Willaert (1542) (es. 6), dove si apprezzano le sincopi di A ed il ternario nascosto di B. Chiamerò questa forma *aria variata*.

Testo	Musica	
A	AA	<i>O bene mio, fam'uno favore</i> :  :
B	Fp	<i>Che questa sera ti possa parlare.</i>
c	BB	<i>E s'alcuno ti ci trova</i>
c		<i>E tu grida: «Chi vend'ova?»</i> :  :
	AA	<i>Vieni senza paura e non bussare</i> :  :
	Fp	<i>Butta la porta che potrai entrare.</i>
	BB	<i>E s'alcuno ti ci trova</i>
		<i>E tu grida: « Chi vend'ova?»</i> :  :
	AA	<i>Alla finestra insino alle due hore</i>
	Fp	<i>Farò la spia che potrai entrare.</i>
	BB	<i>E s'alcuno ti ci trova</i>
		<i>E tu grida: «Chi vend'ova?»</i>

**Esempio 6: Adrian Willaert, O bene mio (da *Canzoni villanesche alla napoletana*, 1545)**

Un caso interessante di *forma di aria variata* è *Funiculì funiculà* (Peppino Turco-Luigi Denza, 1880) (es. 7), dove la *frase ponte* diventa un terzo piede, che rispetto ai precedenti è doppio in quanto a lunghezza, e simile in quanto a metro, ma con una progressione che esalta la transizione alle volte-ritornello:

Strofa		
	Piede 1	<i>Aissera, Nanninè, me ne sagliette</i>
		<i>Tu saje addò...</i>
	Piede 2	<i>Addò, sto core 'ngrato, chiu dispiette</i>
		<i>Famme nun po'...</i>
	Fp (piede 3)	<i>Addò lo ffuoco coce, ma si fuje,</i>
		<i>te lassa stà...</i>
		<i>E nun te corre appriesso e nun te struje</i>
		<i>sulo a guardà...</i>
Ritornello		
	Volta 1	<i>Jammo, jammo, 'ncoppa jammo, ja'...</i>
	Volta 2	<i>Jammo, jammo, 'ncoppa jammo, ja'...</i>
Sirma		<i>Funiculì, funiculà</i>
		<i>Funiculì, funiculà,</i>
		<i>'Ncoppa jammo ja',</i>
		<i>Funiculì. Funiculà!</i>

The image shows a musical score for 'Turco-Denza, Funiculì funiculà'. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'A' at the end. The second staff is labeled 'FP'. The third staff is labeled 'B'. The fourth staff is labeled 'B1'. The fifth staff is labeled 'C'. The music is in a 6/8 time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines.

### Esempio 7: Turco-Denza, *Funiculì funiculà*

Dunque anche il ritornello adotta la *Barform*, con due brevi frasi che rispetto ai piedi della sezione precedente sono delle volte, ma che, misurate sulla sola sezione di ritornello, hanno funzione di piedi seguiti da una sirma. Perciò tanto la strofa quanto il ritornello sono *Barform*, ma in modo diverso l'una dall'altra. Questa osservazione, valida in generale, ci permette di affermare che, grazie allo schema strofa-ritornello, le canzoni del periodo 'classico' hanno miglior gioco del repertorio precedente nel costruire respiri più ampi. Con modesti interventi sulla strofa e sul ritornello si possono ottenere forme sempre nuove; basta manipolare la dialettica tra due frasi in contrasto, A e B, e una *frase ponte*.

Guardiamo come si comporta 'O marenariello (Gennaro Ottaviano - Salvatore Gambardella, 1893) (es. 8):

Strofa			Testo	Musica		
Piede1	a	A	A	A	<i>Oje né, fa' priesto viene,</i>	<i>minore</i>
			b		<i>nun ma fa' spantecà,</i>	
Piede2	a	A	A	A	<i>ca pure 'a rezza vene</i>	<i>minore</i>
			b		<i>ch'a mare sto a menà</i>	
Fp		c	B (b)	B (b)	<i>Meh, stieme sti braccelle</i>	<i>maggiore</i>
			b		<i>aiutame a tirà,</i>	
			c/	(c)	<i>ca stu marenariello</i>	
		b			<i>te vò semp'abbraccià.</i>	
Ritornello						
		d	C	C	<i>Vicin' ò mare,</i>	<i>maggiore</i>

			e		facimm' ammore
			e	D	a core a core
			b		pe nce spassà.
			d	C1	So' marenare
			f		E tiro 'a rezza:
			f	E	ma, p'allerezza,
			g		stong' a munì

Oie nè, fa prie-ste, vie - ne, nun me fa span-te - cà,  
Meh, stien-ne sti brac-cel - le A - iu-ta-me a ti - rà, Ca stu ma-re-na - ri - el-lo Te vo semp'abbrac-cià.  
— Vi - ci - n'lo ma - re Fa-cim-mo am-mo - re A co - re a co - re pen-c e spas-  
- sà So' ma-re - na - ro E ti-ro 'a rez - za Ma p'al-le - rez - za Ston - g'amu - ri.

### Esempio 8: Ottaviano-Gambardella, 'O marenariello

La strofa è una *Barform*, con la sirma (9 battute) più lunga di ciascun piede (5 battute). Qui importante è il gioco tonale: i piedi sono in Sol minore, ma la sirma passa a Sol maggiore, anticipando il tono del ritornello. Il quale, tutto in Sol maggiore, presenta una prima semifrase C, seguita da un'altra D; poi torna a C, ma con diversa terminazione (quindi C1), cui segue la semifrase nuova E. Gambardella insomma ha costruito per il ritornello uno schema ABAC (qui CDCE), analogo a quello di tante canzoni di Tin Pan Alley, ma di dimensioni ridotte. Proprio questa assonanza con oltreoceano assicura a questo schema (che forse possiamo definire *rondò semplice*) la sopravvivenza anche nel secondo dopoguerra — si pensi ai ritornelli di *Anema e core* (Tito Manlio-Salvo D'Esposito, 1950), di *'E stelle 'e Napule* (Michele Galdieri-Giuseppe Bonavolontà, 1955), di *Guaglione* (Nisa-Fanciulli, 1956), di *Core napulitano* (Umberto Martucci-Luigi Ricciardi, 1965), o della stessa *Malafemmena* (1951).

Ci sarebbero altre varianti da trattare, ma per esigenza di brevità ne segnalerò solo una, molto importante, molto diffusa nell'opera e per questo chiamata dagli studiosi *lyric-form*: AABA<sub>1</sub>. Qui ai due piedi (AA) segue una sirma (B), ma poi ritorna un piede, quasi sempre variato (A<sub>1</sub>). Ne è un bell'esempio *Addio mia bella Napoli* di Teodoro Cottrau, cavallo di battaglia di Caruso e poi di molti altri tenori; oppure la strofa di *Pusilleco addiruso* (Ernesto Murolo-Salvatore Gambardella, 1904) (v. es. 9). Anche questa forma (che preferisco chiamare *forma di canzone tout court*,

perché *lyric-form* trovo che non le renda giustizia) ha un corrispondente non solo in Tin Pan Alley, ma nelle canzoni dei Beatles [cfr. Fabbri 2008]. Per questo è sopravvissuta felicemente anche nel secondo dopoguerra: si pensi a *Luna rossa* (Vincenzo De Crescenzo–Antonio Vian, 1950), o al ritornello di *'O ciucciariello* (Roberto Murolo–Nino Oliviero, 1951).

#### 4. Melos

Passo ora ad occuparmi del *melos*, e in particolare di ciò che chiamo *gesto vocale*; cioè lo slancio dinamico che prende la melodia in rapporto alla tonica (quindi diverso dalla teoria del gesto proposta da Middleton 1992). Pensate a *Funiculi funiculà* (es. 7), che è in Fa maggiore: i piedi cominciano subito con un deciso salto dalla quinta alla tonica acuta, e poi si va scendendo fino alla tonica grave. La *frase ponte* indugia prima sulla quinta Mi Si, poi su quella Sol Re. Le volte/piedi continuano il processo di risalita e insistono sulla terza Re Mi Fa in acuto. La sirma del ritornello ridiscende al La, ma ribattendolo crea accumulo energetico che si sfoga con un guizzo verso Fa, tocca per un attimo il Sol (acme del pezzo) e ridiscende per saltelli al Fa basso.

Pensate adesso a *Io te voglio bene assaje* (es. 4), in Sib maggiore. La melodia dei piedi comincia dalla quinta inferiore, raggiunge la tonica, ci ricama attorno, e infine sale alla quinta superiore. Poi, nella *frase ponte*, si assesta sulla terza, Re. Invece nelle volte–ritornello fa un percorso speculare a quello dei piedi: parte dalla quinta superiore e arriva a quella inferiore.

Riassumendo: in *Funiculi funiculà* la melodia si muove nell'ottava che va dalla tonica grave alla tonica acuta. In *Io te voglio bene assaje* invece la melodia si muove nell'ottava dalla dominante grave alla dominante acuta. Sono entrambe in tono maggiore, ma il loro rapporto con la tonica è diverso: *Funiculi funiculà* la usa come limiti esterni; *Io te voglio bene assaje* come centro da incorniciare. Chiunque riconosce nei due pezzi una diversa dinamica energetica; eppure la teoria tonale non conosce termini per distinguere i due atteggiamenti, perché, semplicemente, non se ne preoccupa. A me invece questo dato sta a cuore, e strumenti per descriverlo li trovo nella teoria modale. In essa il canto che va da tonica a tonica (cioè da *finalis* a *finalis*) viene chiamato *autentico*; quello che va da dominante a dominante (da *repercussio* a *repercussio*) *plagale*. Ogni *finalis* — ogni *tonica* — conosce dunque due diversi tipi tonali. Da tempo, nella prassi didattica, applico queste categorie anche alla musica tonale, con eccellenti risultati; propongo perciò di adoperarla anche qui.

Naturalmente le canzoni non sono canti gregoriani: la distinzione fra autentico e plagale presuppone melodie che, come quelle gregoriane, non superano l'estensione di nona; altrimenti si sconfinano facilmente da una categoria all'altra. Perciò dobbiamo adattare questa teoria alle nostre esigenze; ma in questo ci aiuta la teoria antica stessa, che pure si è dovuta confrontare con un progressivo allargamento degli ambiti melodici. La teoria musicale antica ha infatti arricchito le due categorie citate, prevedendo temporanei passaggi dall'autentico al plagale, e viceversa; li ha chiamati *missione* di modi. Ha anche previsto la comparsa temporanea di alterazioni estranee al

tono d'impianto — che è cosa diversa da una modulazione —, e le ha chiamate *commistione* di modi. Tutte queste categorie (autentico, plagale, mistione e commistione) ci permettono di identificare ed evidenziare efficacemente fenomeni importanti.

Per esemplificare la *mistione* si guardi a *Fenesta ca lucivi*, (es. 3), dove la differenza fra i piedi e le volte è marcata dal fatto che i primi sono plagali, e i secondi autentici. La stessa cosa succede in *'O sole mio*: plagale la strofa e autentico il ritornello; e questa differenza viene 'sparata' sull'ascoltatore, facendo cominciare la strofa sulla dominante, cioè il confine acuto del plagale, ed il ritornello dalla tonica acuta, cioè il confine in alto dell'autentico. Pensate anche al ritornello di *Munasterio 'e Santa Chiara*, che è in Sol maggiore. I piedi sono plagali (vanno da Re a Re). Questo permette loro di ricamare attorno alla tonica, ora dal basso ora dall'alto, e costruire un sapore intimo e meditativo, ben interpretato dal testo. La sirma invece diventa bruscamente autentica, e da questo genere di canto prende tutta l'assertività della tonica acuta: così il poeta può piangere tutto il suo dolore per aver perduto la dolcezza della Napoli di anteguerra. Invece *Era de Maggio* resta tutta nel plagale, e la differenza fra strofa e ritornello viene marcata con passaggio da minore a maggiore, e agendo sul piano metrico (come vedremo fra pochissimo). L'orecchio percepisce immediatamente questi gesti, ma l'apparato teorico tonale dovrebbe usare molte parole per descrivere il fenomeno.

Per esemplificare la *commistione* (che, ripeto, è cosa diversa dalla modulazione), pensate adesso alla strofa di *Pusilleco addiruso* (es. 9): è in Sol e tutto il pezzo è autentico. Però, fin dalla prima battuta compare un Do# che innalza il quarto grado della scala e rimane per parecchie battute. Poco dopo, nella sirma (o *frase ponte*), compare invece un Fa bequadro, che abbassa il settimo grado. Con la categoria delle *commistioni*, possiamo spiegare il Do# come temporaneo passaggio al lidio autentico, e il Fa bequadro al misolido autentico.

'Ncop-po'o ca - po è Pu - sil - le - co ad - di - ru - - - so Ad - do 'stu co - re

se n'è ghiun-to e ca - - - sa ce sta nu per-go - la - to d'u-va ro - - - sa e

nu bar-co-ne ch'e mul - l'u-ne ap - pi - - - se, 'Ncopp'o ca - po è Pu - sil - le-co ad-di - ru - - - so

#### Esempio 9: Murolo-Gambardella, *Pusilleco addiruso*

E qui non si tratta di compiacersi della citazione erudita: individuando queste commistioni (quella lidia non era sfuggita, per altri pezzi, a Carla Conti [2008] e Gianfranco Plenizio [2009]) rendiamo giustizia alla ricchezza modale della melodia napoletana. Possiamo così integrare a pieno titolo anche il tono napoletano, cioè

con il secondo grado abbassato (che Plenizio riconduce ad una scala araba, e che nondimeno è pure riconducibile al frigio), il quale altrimenti rimane solo a livello di colore superficiale; mentre invece è un dato strutturale.

## 5. Metro

Un ultimo elemento da trattare è il metro, che in tempi moderni ha cominciato ad essere oggetto specifico di studio con il volume di Grosvenor Cooper e Leonard Meyer [1960], *The Rhythmic Structure of Music*, uscito nel 1960. Le durate lunghe e brevi delle sillabe, diversamente combinate, davano nel greco e nel latino arcaici origine a diversi piedi; i quali, sommati fra di loro, davano luogo a diversi metri. Passando alle lingue accentuative moderne, la metrica ha dovuto mettere al centro gli accenti tonici; per cui un verso, per esempio in italiano, è costituito non dalla combinazione di diverse durate ma da una certa quantità di sillabe della medesima durata (7, 8, 10, 11, etc.), che viene articolata da accenti tonici (generalmente due). Tuttavia, tanto i poeti quanto i teorici della poesia (Bembo e Trissino, ma poi anche Carducci) non hanno mai veramente rinunciato all'antica metrica quantitativa; ed instaurando le equazioni 'sillaba accentata = sillaba lunga' e 'sillaba non accentata = sillaba breve', hanno reintrodotta dalla finestra ciò che era uscito dalla porta. Nelle frottole e in *Napule* è abbiamo visto l'ottonario trattato da metro anacreontico. Ma anche il settenario può esser letto come un dimetro giambico catalettico, e l'endecasillabo come un trimetro giambico catalettico.

Del resto lo stereotipato 6/8 della tarantella fa sì che un nucleo di due battute coincida perfettamente con il dimetro giambico catalettico del settenario, come all'inizio di *Michelemmà*, o come in *'A vucchella*; o che due battute di 12/8 ospitino naturalmente il trimetro giambico dell'endecasillabo, come succede in *Fenesta che lucivi*. Naturalmente la metrica non è un istituto rigido, perché è nato dalla pratica di danzare parole cantate, e di questa pratica ha mantenuto elasticità e varietà: esistono sillabe ancipiti, cioè lunghe o brevi secondo la circostanza; esiste la metatesi, cioè l'inversione di durate, per cui due giambi consecutivi, invece di essere / - / - possono presentarsi - / / -; le sillabe lunghe possono essere suddivise in due brevi; e poi un metro può ospitare, strutturalmente, piedi diversi, come nel caso dell'anacreontico, che è costituito da un anapesto e tre giambi, l'ultimo dei quali catalettico.

Uno dei segreti della riuscita di *Era de maggio* (es. 10) sta nel fatto che la metrica del ritornello riarticola il tempo ternario d'impianto, adattandolo al testo. Ciascuna quartina si apre con un emistichio che introduce il discorso diretto («E diceva»... «Rispunnev'io»): Costa separa metricamente i due emistichi, usando la scansione / / - -; ma quando il discorso diretto si è consolidato, riprende, grazie ad un gioco di emiolie su due battute di 3/4 (cioè 3/2 vs. 6/4), la scansione anacreontica dell'ottonario.

The musical score is presented in two systems, Piede I and Piede II. Piede I consists of two staves of music. Piede II consists of eight staves of music, each with a section label: A, B, A1, C, and C1. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings. A final line of the score shows a sequence of eighth notes with a trill-like flourish.

Esempio 10: Di Giacomo-Costa, *Era de maggio*

L'eleganza metrica della melodia è senz'altro una componente importantissima, ma non ancora ben riconosciuta, del successo internazionale della canzone napoletana; e credo che bisognerebbe prestarle la dovuta attenzione. Per confermarlo chiuderò con un riferimento al primo studio sistematico della melodia in quanto tale: *Trattato della melodia considerata fuori dei suoi rapporti coll'armonia*, di Antonin Reicha, pubblicato a Parigi nel 1814, e subito pubblicato in italiano da Ricordi. Reicha individua un'unità minima fraseologica, che chiama *disegno*. Più disegni, cioè lo stesso



schema metrico ripetuto con altre note, danno luogo ad un *ritmo*. Più ritmi formano un *periodo*, che è l'unità compiuta: e un pezzo di musica consta di più periodi. Ora, in questo schema morfologico ciò che mi sembra ancora oggi stimolante è la consapevolezza della diversa funzione ritmico-metrica rispetto a quella intervallare. Ad un certo punto Reicha precisa che «esiste [differenza] fra il *ritmo* ed il *membro*, relativamente alle note, mentre essi sono gli stessi per il numero delle battute». Cioè una melodia ha un suo profilo formale a livello di metro, che comporta un alto tasso di ripetizione; su questo si sovrappone un profilo di altezze, molto più variato, che imprime varietà alla regolarità metrica. *Fenesta che lucivi* ne è un esempio particolarmente efficace; ma anche *Funiculì funiculà*.

Per concludere, sintetizzerò il discorso fin qui fatto affermando che il segreto di una bella canzone sta in questo: la *forma* ne definisce i contorni; il *metro* fornisce il rassicurante ritorno del noto; il *melos* accende la curiosità e spinge in avanti il discorso.

### Riferimenti Bibliografici

- Adorno, Theodor Wiesgrund  
1971 *Introduzione alla sociologia della musica* [or. 1962], introduzione di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi
- Barthes, Roland  
1979 *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it., Torino, Einaudi
- Bent, Iain-Drabkin, William  
1990 *Analisi musicale*, edizione italiana a cura di Claudio Annibaldi, Torino, EDT
- Bidera, Emmanuele  
1844 *Passeggiata per Napoli e contorni*, Napoli, Manuzio [consultabile in PDF da <http://google.books.it>]
- Calella, Laura  
2003 *Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, tesi di laurea, Facoltà di Musicologia, Università di Pavia
- Carapezza, Paolo Emilio  
1975-76 *Musiche 'nazionali' italiane e francesi raccolte da un accademico del buon gusto*, «Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», serie IV, vol. XXXV, 1975-76, pp. 351-373
- Careri-Scialò  
2008 *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, Libreria musicale italiana

- Conti, Carla  
2008 *Amphion Thebas, Cantus Neapolim*, in Careri-Scialò 2008, pp. 313-378
- Cooper Grosvenor-Meyer Leonard  
1960 *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press
- Cottrau, Guglielmo  
2010 *Lettere di un melomane, con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di Massimo Distilo, prefazione di Massimo Privitera, Reggio Calabria, Laruffa
- Dante online  
[www.danteonline.it/english/opere.asp?idope=3&idlang=OR](http://www.danteonline.it/english/opere.asp?idope=3&idlang=OR)
- De Simone, Roberto  
1994 *Disordinata storia della canzone napoletana*, Ischia, Valentino
- Di Massa, Sebastiano  
1961 *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Napoli, Fiorentino
- Di Mauro, Raffaele  
2008 *Il caso «Fenesta ca lucive»: enigma 'quasi' risolto*, in Careri-Scialò 2008, pp. 125-240
- Distilo, Massimo  
2009-10 *Gli albori della canzone napoletana moderna nella prima metà dell'Ottocento. Guglielmo Cottrau ed altre figure protagoniste*, tesi di dottorato, Università della Calabria  
2010 *La bibliografia sulla canzone napoletana: questioni critiche e stato dell'arte*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIII-XLV, 2008-2010, pp. 439-456
- Fabbri, Franco  
1996 *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli (III edizione, Milano, Il saggiatore, 2008)
- Huebner, Steven  
1992 *Lyric Form in 'Ottocento' Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», 117/1, pp. 148-151
- Kerman, Joseph  
1982 *Lyric Form and Flexibility in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», I, pp. 47-62
- Middleton, Richard  
1990 *Studiare la popular music*, trad. it, introduzione di Franco Fabbri, Milano, Feltrinelli  
1992 *Towards a theory of gesture in popular music analysis*, in *Secondo convegno europeo di analisi musicale. Atti a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni*, Università degli studi di Trento, Dipartimento di storia della civiltà europea, 1992, pp. 345-350
- Monnier, Marc  
1860 *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, Hachette

- Pagannone, Giorgio  
1996 *Mobilità strutturale della 'lyric form'. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi. Rivista di teoria e pedagogia musicale», VII/20, pp. 2-17  
1997 *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto*, «Studi verdiani», XII, pp. 48-66
- Palomba, Salvatore  
2001 *La canzone napoletana*, Napoli, L'ancora del mediterraneo
- Palomba, Salvatore-Fedele, Stefano  
2009 *Le canzoni di Napoli*, Napoli, L'ancora del mediterraneo
- Plenizio, Gianfranco  
2009 *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Napoli, Guida
- Privitera, Massimo  
2010 *Musica nel «Poliorama Pittoresco»*, «teCLA», rivista online, n. 2, dicembre 2010
- Scialò, Pasquale  
1998 *La canzone napoletana, dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Newton Compton  
2008 *Introduzione a Careri-Scialò 2008*, pp. IX-XXVIII
- Stefani, Gino  
1985 *La melodia. Una prospettiva popolare*, «Musica/Realtà», 17, pp. 105-124 (in Stefani 1987)  
1987 *Il segno in musica*, Palermo, Sellerio
- Viscardi, Rosa  
2005 *Canta Napoli illustrata*, Napoli, Sigma

## Appendice

Riporto la melodia della *Ricciolella*, mettendo a confronto la forma che le danno l'abate Antonio Scoppa nel 1814 (*Les vrais principes de la versification...*, che riprendo da Carapezza 1975-76) e Guillaume Cottrau nel 1824 (secondo fascicolo dei *Passatempo musicali*).

### 1. Scoppa

Me vo - gli'i - re an - zu - ra - re din - t'ò frat - ta ne, embà, me **a**

### 2. Cottrau

Mme vo - gliò i a'n - zo - ra - re oje din - to frat - ta, mme

vo - gli'i - re an - zu - ra - re din - t'ò frat - ta ne, Me **a 1**

vo - gliò i a' - nzo - ra - re oje din - to frat - - - ta, Mme

la - vo - gliò - pi - glià - re ric - cio - lel - la An - to - ni - a, me **b**

la - vo - gliò - pi - glià - re Ric - cio - lel - la An - to - ni - à, mme

la - vo - gliò - pi - glià - re frat - ta - io - - - la. **b 1**

la - vo - gliò - pi - glià - na - frat - ta - ro - - - la.